



Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

## CUÁNTA DESTRUCCIÓN EN LOS NIDOS AMERICANOS / CUÁNTAS PATRIAS ARRUINADAS Y MARCHITAS: POÉTICAS DE INFANCIA EN EL CHILE DEL SIGLO XXI<sup>1</sup>

*How much Destruction in the American Nests / How Many Ruined and  
Withered Homelands: Infancy Poetics in Chile at the XXI Century*

FRANCISCO SIMÓN SALINAS  
UNIVERSIDAD DE TALCA  
Talca, Chile  
[fcosimon@hotmail.com](mailto:fcosimon@hotmail.com)

BIVIANA HERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO  
Santiago, Chile  
[biviana.hernandez@gmail.com](mailto:biviana.hernandez@gmail.com)

**Resumen:** el siguiente trabajo tiene como objetivo analizar un corpus de obras poéticas publicadas en Chile durante la primera década del siglo XXI, a partir de las distintas simbolizaciones que ellas plantean en torno a dos figuras culturales que resultan claves para entender el imaginario de la letra poética actual en nuestro país. Nos referimos a la casa y el niño, ambas como metáforas de una habitabilidad fracasada e, incluso, imposible, que se produce como efecto de la economía neoliberal, consolidada en el campo cultural chileno tras el retorno a la democracia.

**Palabras clave:** poesía chilena, casa, infancia, violencia, posdictadura

**Abstract:** The next article aims to analyze a group of poetic productions published in Chile during the first decade of the 21th century, starting from the different symbolizations they propose around two cultural figures, key to understand the imagination of nowadays poetics. This is, the home and the child, both as symbolizations of an unsuccessful habitability, even impossible, due to the effects that neoliberal economy has created in the Chilean cultural space, after the return of democracy.

**Keyword:** Chilean Poetry, Home, Childhood, Violence, Posdictatorship

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 1160191 “Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores: artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)”, cuya investigadora responsable es Magda Sepúlveda y quienes suscriben coinvestigadores.



## A modo de introducción

“Vamos compañeros, hay que ponerle un poco más de empeño, salimos a la calle nuevamente, la educación chilena no se vende, ¡se defiende!”. “Lo que el pueblo necesita, es educación gratuita, porque el pueblo está cansado, de las leyes del mercado”. “Y va a caer, y va a caer, la educación de Pinochet”. Estos son algunos de los cánticos proclamados desde el año 2006 por el movimiento estudiantil chileno, desde que la generación de los “pingüinos” marchara por las calles con sus ritmos de protesta, poniendo en tensión el éxito supuesto con que se habría efectuado en nuestro país el proceso de transición democrática. Tales consignas le imputan a los gobiernos democráticos la consolidación del modelo educativo forjado por los *Chicago boys*<sup>2</sup> durante la dictadura; un modelo basado en el rol subsidiario del Estado, que si bien le aseguró a la población acceso a centros educacionales, no lo hizo mediante el fortalecimiento de las escuelas públicas, sino que por medio del apoyo financiero a instituciones privadas, según el arbitrio del libre mercado.

De este modo, con sus cantos de rebeldía, esta ocupación infantil del espacio público, a través de marchas e intervenciones, ha hecho colisionar la verdad histórica elaborada por la clase gobernante durante el periodo posdictatorial, al contrariar la noción de desarrollo que el país habría alcanzado gracias a la subvención de la iniciativa privada, en vez de vigorizarse la acción estatal. Al niño que antes se le ordenase callar en la mesa y no debatirle a los adultos, hoy, por el contrario, se toma la escuela y bloquea el tránsito, porque le parece indigno tener que comprar educación de calidad. Para los estudiantes, el endeudamiento de sus familias es un acto de violencia política, en circunstancias que esto les significa supeditarse de manera forzosa al sistema crediticio, con el objeto de obtener un derecho que debiese garantizar el Estado. Así, en esta tensión abierta por el movimiento estudiantil, se manifiesta uno de los conflictos ideológicos centrales que le han dado forma a la cultura chilena de las últimas décadas; esto es, el *ethos* neoliberal desde el que se ha articulado nuestra comunidad, fundado en el entendimiento del ciudadano como consumidor y en la privatización de derechos sociales fundamentales — educación, salud, seguridad social—, so pretexto de valores irrenunciables como serían la elección individual y la libertad de emprendimiento.

---

<sup>2</sup> El nombre de *Chicago boys* se refiere a los intelectuales neoliberales que, educados en la Universidad de Chicago bajo la tutela de Milton Friedman, abrieron la economía chilena al mercado transnacional durante los años setenta, en asociación con la Junta Militar. De acuerdo con Luis Cárcamo Huechante, estos economistas propiciaron “un giro drástico hacia un enfoque macroeconómico que limitara severamente la acción estatal y liberalizara el sistema de mercado”, produciéndose así “un nuevo orden en el campo de los conocimientos: la sociedad de fines del siglo veinte es, predominantemente, la sociedad de los economistas, ‘los hombres técnicos’ y ya no es más la sociedad de los estadistas portadores de un gran relato emancipatorio de inspiración humanista y social” (2007: 96).

Y así como son niños y adolescentes quienes han enarbolado cantos de protesta por la ciudad durante los últimos años, en la poesía chilena editada desde la década del 2000 también son niños los sujetos que allí se expresan, tan críticos e indignados como los estudiantes ante la violencia brutal del neoliberalismo. En este marco, el presente trabajo tiene como objetivo analizar cuatro obras poéticas publicadas durante el primer lustro del nuevo milenio, en las que se elabora un *locus* infantil de enunciación para la producción de la subjetividad. Nos referimos a los textos *Analfabeta* (2000) de Antonio Silva, *Cobijo* (2005) de Felipe Ruiz, *[guión]* (2008) de Héctor Hernández y *Cuerpo perforado es una casa* (2011) de Gustavo Barrera. Nos parece que la creación reiterada de voces infantiles constituye en estos textos una estrategia retórica para cuestionar las bases neoliberales de la democracia posdictatorial; por lo tanto, a partir del examen de los recursos discursivos en ellos utilizados, nos interesa conocer los valores ideológicos que aquí se están disputando, a fin de poner en jaque el éxito del modelo de desarrollo que ha conformado a la sociedad chilena actual.

En palabras de Giorgio Agamben, la historia es siempre un juguete para los niños, con la que estos juegan, hasta desacralizar sus verdades y la formalidad de su relato.<sup>3</sup> Desde nuestra perspectiva, esta es una de las máximas que ha animado la producción poética de Silva, Ruiz, Hernández y Barrera, así como de varios otros autores pertenecientes a la promoción del 2000.<sup>4</sup> En la imaginación de estos poetas tanto la “infancia” como la “casa” son dos claves culturales degradadas, por medio de las cuales es posible simbolizar las condiciones de una habitabilidad fracasada e, incluso, imposible, a raíz de los efectos que la economía de libre mercado ha producido en nuestro país. La tesis planteada por estos autores coincide con el pensamiento de intelectuales como Tomás Moulian y Gabriel Salazar, quienes han subrayado lo inconsistente que resulta, en un contexto democrático, prolongar el ideario neoliberal de la dictadura.<sup>5</sup> Por ello, estos textos van a proyectar, desde el espacio micropolítico

<sup>3</sup> Según Agamben, “un vistazo al mundo de los juguetes muestra que los niños, esos ropavejeros de la humanidad, juegan con cualquier antigualla que les caiga en las manos y que el juego conserva así objetos y comportamientos profanos que ya no existen. Todo lo que es viejo, independientemente de su origen sacro, es susceptible de convertirse en juguete” (2007: 101).

<sup>4</sup> Podríamos mencionar, entre otros, los textos *El baile de los niños* (2005) de Diego Ramírez, *El final de la fiesta* (2005) y *Mi hijo Down* (2008) de Pablo Paredes, *Patria asignada* (2010) de Víctor Munita Fritis y *PAF* (2011) de Tamym Maulén.

<sup>5</sup> Tomás Moulian nombra la transición en Chile como una operación “transformista”, dado que se buscó “instituir un sistema político que permitiera la continuidad de un liderazgo neoliberal o, de fracasar esa opción, asegurar que cualquier gobierno garantizaría la reproductibilidad, la continuidad del modelo socioeconómico creado durante la dictadura” (1997: 147). A su vez, para Gabriel Salazar: “La llamada transición a la democracia puede leerse, pues, no tanto como el paso de una dictadura a una democracia, sino como una doble operación continuista: primero, por el retorno hegemónico de la vieja clase política civil y, segundo, por la consolidación conservadora del modelo neoliberal impuesto ilegítimamente por el terrorismo militar” (2012: 42-3).

del hogar y la familia, diferentes conflictos culturales y psíquicos, como son la inequidad y la segregación social, la ética individualista o la massmediatización de la ciudadanía; todas formas de violencia que les ha tocado aprender a los sujetos hablantes desde su infancia, cuando han sido formados, contra su propia voluntad, bajo los mandatos de la economía global.

### **“Ésta es mi habla, fétida, enferma”: Antonio Silva**

Desde el trazo de una caligrafía neobarroca, la escritura de Antonio Silva (San Bernardo, 1979-2012) construye un aberrante hogar familiar, “cargado” de energías negativas, tal como lo diagnostica el hablante de *Analfabeta* (2000) en su poema “Lar”, cuando asevera que “La casa está cargada” (2000: 23). La sentencia remarca el signo de la tragedia que caracteriza no sólo a su casa en tanto que entorno físico, sino también a su cuerpo y a la ciudad-territorio, si acaso continental, que lo alberga bajo el alero de la desprotección y la no pertenencia: “Soy un cuerpo intervenido por el desprecio [...] / un idioma domesticado para la castración [...] / Yo la analfabeta la precolombina del amor” (2000: 15). Silva vincula el presente de su enunciación con los distintos regímenes y formas de colonización, a través de los cuales se ha construido la nación chilena, enrostrándole al sujeto su lengua indígena, domesticada “para la castración”. El poeta construye y reconstruye desde esta fundación anómala del territorio (y, por extensión, de la lengua) la casa como un espacio de (de)formación del imaginario cultural en que se inserta; una casa-ciudad-territorio espacial y temporalmente situada, “intervenida a través de las tomas de terreno, planificada a fuerza de desplazamientos y erradicaciones durante la dictadura y llevada al paroxismo de hacinamiento y consumo en el neoliberalismo” (Moncada, 2016: 178-9).

Las creencias populares le atribuyen sentimientos de desánimo, tristeza y apatía a una casa cargada. Los integrantes de la familia (e incluso otros seres vivientes, como mascotas y plantas) están deprimidos o enfermos, hay escasez de dinero y abundan las desgracias. De suerte que el adjetivo “cargada”, con que Silva simboliza la psicología de esta casa, invierte los significantes del topónimo “lar” como lugar de afecto y protección, enmarcando la relación del título del poema con su extratexto: la tradición de la poesía lárca chilena, donde el lar es un lugar mítico de arraigo<sup>6</sup>. Silva polemiza con esta tradición. Su letra poética se expande hacia las supersticiones, las creencias populares y el

---

<sup>6</sup> Así lo entendía Jorge Teillier en su emblemático manifiesto de 1965, “Los poetas de los lares”: “los poetas de los lares pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de las siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses (recordemos a Dionisos) y de los poemas [...] De ahí también la nostalgia de los ‘poetas de los lares’, su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra” (54).

sincretismo religioso de su habla “bastarda” y “doméstica”, como manifestación de un cuerpo-territorio violentado y diezmado, en el que reconoce su propia naturaleza horrorosa. De allí que utilice los verbos de acción ir y venir como empalme de una relación causa-efecto, de la que se deduce su anomalía: “Ésta es mi habla; fétida, enferma / Voy vengo en el OVNI del horror” (2000: 25).

En la casa que describe el sujeto poético de *Analfabeta* existe una presencia siniestra antropomórfica, mezcla de humano y animal, que vigila y controla sus espacios interiores: “Su ojo desfigura las cosas / una fría mano lame cabellos” (2000: 23). Se presenta así a la madre dando gritos tan extremos que se “confunden con el hambre de críos / que practican el fracaso de sus vidas” (2000: 23). Uno de esos críos identifica, retrospectivamente, al hablante cual un sujeto precario, criminal y fracasado que, como si se tratara de una actividad formativa, debe aprender el oficio del fracaso desde el propio nacimiento, y el oficio del olvido, después:

La futura amnesia de las crines del Sol  
La huella del horror en cortinas vasos puertas  
—el invierno se quedó a vivir en esta casa [...]—  
—Tal vez mi único hogar—Degenero. (2000: 23)

Esa huella del horror tan cotidiana, visible en las “cortinas vasos puertas” de la casa, es la que determina la impronta del desarraigo y el autoexilio como signos que emplazan, desde la inversión de los sentidos, la “Muerte & Glamour” del sujeto poético: “Sin patria ni sol [...] / —hay muchas salidas pero todas son tristes— [...] / Sin patria ni sol ni dulce recuerdo / vasos comunicantes —parálisis—” (2000: 43). Desde un profundo sentido de apatía y desacomodo de las prácticas sociales de pertenencia, la escritura de Antonio Silva aborda la construcción de una “casa sudaca” como demarcación de “esa periferia tercermundista que es la del subalterno latinoamericano” (Brito, 2014: 135). Así, escribe el sujeto: “voy con sonido de Cuzco, Mazatlán, Fuego de la Tierra / Ataviada de neones; artificio de jardín de la analfabeta” (2000: 13). Es decir, que en la identificación del hablante con una india iletrada, el poeta se reconoce como parte de una comunidad sin memoria y forzada a la pobreza; abusada por las tecnologías racistas del poder colonial —y su “herencia”<sup>7</sup>— que le han dado forma a la cultura chilena y latinoamericana contemporáneas.

<sup>7</sup> La noción de “herencia colonial” está ligada a los procesos de colonialidad del poder y del saber. Para Aníbal Quijano, este es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista, el cual se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población, operando en cada uno de los ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana (2000: 93). Esta clasificación se sustenta en una estructura de poder que sigue estando organizada sobre el eje colonial: “[l]a construcción de la nación y sobre todo del Estado-nación han sido conceptualizadas y trabajadas en contra de la mayoría de la población, en este caso, de los indios, negros y mestizos. La colonialidad del poder aún ejerce su dominio,

El interés de Antonio Silva por representar las condiciones de precariedad en que viven los sujetos periféricos (el subalterno latinoamericano) se reitera también en su segundo poemario, *Matria* (2007), donde logra convertir el simbolismo mítico del lar en un cronotopo situado en la inmediatez de los años 2000: la casa prefabricada, de la que hicieran gala las políticas públicas asistencialistas y subsidiarias de la Transición. En este escenario, el lar utópico de los sesenta dejará de representar la casa familiar y sus ritos cotidianos cargados de humanidad, para convertirse en la casa misérrima del SERVIU,<sup>8</sup> que va a situar a los otrora ángeles guardianes de la aldea comunitaria en la familia sudaca, habitante del “callamperío” del siglo XXI:

LA COCINA 2X1  
 LA PIEZA DE SANDRITA 2X2  
 2X3 EL LIVING COMEDOR  
 LA MARQUEZA ME CABE JUSTO EN 3X2  
 EL BAÑO 1X1 ¡Y CON TAZA DE LOZA!  
 EL PAISAJE LO PINTÉ EN EL CALLAMPERÍO  
 LA CASA; MI BELLA Y FUGAZ ESTADÍA  
 SERVIU ES LA CATEDRAL DE MIS HERMANAS. (2007: 23-4;  
 mayúsculas del original)

Los versos corresponden al poema “Bungalow”, que alude por defecto y a través de una punzante ironía, a lo que no es la casa en la escritura de Antonio Silva. Al contradecir su acepción de uso corriente, el *bungalow* remite aquí a la mediagua poblacional de los sectores periféricos de la ciudad, donde las “geometrías del sueño” de la casa propia chocan con la situación de precariedad que expresa la figura material de una casa hacinada, la casa del SERVIU. Desde los vasos comunicantes —y las parálisis— que conectan las poéticas postransición, la pobreza es un signo y un lugar común. Porque las geometrías del sueño de la casa propia se reducen, ayer y hoy, a la choza, la callampa, la mediagua poblacional, de material ligero y de unas dimensiones tan estrechas, que por hacinamiento someten a sus moradores a unas condiciones de vida infrahumanas.

Las soluciones habitacionales subsidiadas por el SERVIU son la única casa donde se materializan, en el contexto posdictatorial, los sueños de la campesina, la temporera, la indígena, la analfabeta; sujetos subalternos —

---

en la mayor parte de América Latina, en contra de la democracia, la ciudadanía, la nación y el Estado-nación moderno” (2000: 236-237).

<sup>8</sup> El Servicio de Vivienda y Urbanización (SERVIU) es una institución dependiente del Ministerio de Vivienda y Urbanismo. Fue creado en 1976 con el objeto de entregar viviendas básicas a los sectores vulnerables que se hallaban en situación de precariedad u ocupación ilegal de terrenos. Sin embargo, la opción que se ha privilegiado durante las últimas décadas es subsidiar viviendas más bien pequeñas, en la periferia de las ciudades, lo que ha generado problemas de hacinamiento y segregación en las familias más pobres.

siempre femeninos— para quienes el sueño de la vivienda propia pasa a ser la proyección del deseo de una vida digna dentro de una casa pobre, y donde la cultura massmediática (el melodrama de las teleseries mexicanas, principalmente) ejercerá sobre ellos una fantasía compensatoria que convertirá el sueño en realidad. Así, con el significante femenino “matria”, Silva imagina un cuerpo materno que da vida y alberga al sujeto colectivo desposeído como centro y recinto de una memoria social desarraigada (Arango-Keeth, 2003: 87). Se busca desestabilizar el estado patriarcal —la patria— a través de la protesta irónica contra la falta de igualdad y la justicia sociales en el acceso digno a la vivienda:

AQUÍ LOS RESTOS  
PARADA EN CUATRO TABLAS  
DE CUATRO BOCAS CUATRO  
QUE PREFIGURAN UNA CASA  
UNA MEMORIA  
CARDUMEN DE CHOZAS  
ENDEUDADAS HASTA EL BRASERO DEL ALMA  
DIGNOS PERO DIGNOS. (2007: 23; msyúsculas del original)

Esta dignidad vulnerada es la que moviliza el drama social latente de un sujeto desplazado a espacios cada vez más reducidos, “bajo la condición de su endeudamiento y la eternización de su rol en la generación de dinero” (Moncada, 2016: 178). Por eso no es casual que el sujeto poético enfatice las condiciones burocráticas —como la de endeudarse “hasta el brasero del alma”— de acceso a una casa de emergencia como es la del SERVIU. La casa prefigura, entonces, la sintomatología del fracaso y la frustración en un tiempo histórico presente de no-arraigo, “cargado” de violencia, derrota, amnesia y parálisis.

La casa en la poética de Silva, metonimia de la ciudad, el cuerpo y la patria feminizada, es una casa desprotegida y sin resguardo, donde el sujeto, configurado por los dictámenes del correlato económico del neoliberalismo, debe aprender los malos oficios como único mecanismo de sobrevivencia: “En oficio negro, arritmia y parpadeo / mi pan en la mesa de los crímenes y los santos invertidos” (2000: 25). La utopía del lar ha devenido así memoria del horror y la violencia cotidianas, una memoria que toma la forma no del paisaje como evocación de una edad de oro, sino de la historia local, situada y micropolítica, en un presente histórico concreto: el neoliberalismo del siglo XXI, donde el poeta sólo puede hablar a partir de una corporalidad escénica desafiliada y profundamente desencantada. En *Analfabeta*, Antonio Silva hiperboliza el desarraigo de la casa chilena, cuando esta simboliza, también, el espacio de la memoria histórica nacional, convertida en sombra y residuo; una casa-memoria, donde un turbio estanque de ominosos recuerdos prefigura la construcción distópica de la infancia, allí donde se impone el silencio o la

anomia como último flanco de resistencia: “ofrecí el cuerpo a la sarna / Canté junto a la ópera del odio [...] / Emerjo desde el tierral de la anomia” (2000: 53).

### “Nadie es de nadie, nadie de nadie”: Felipe Ruiz

Si bien Felipe Ruiz (Coronel, 1979) titula su texto como *Cobijo*, lo primero que resulta llamativo es el contrasentido fundamental que existe con respecto a las condiciones familiares y materiales habitadas por el sujeto de la enunciación. Contra todo tipo de cobijo y de resguardo familiar, el poeta resuelve, en cambio, crear un espacio doméstico —la casa— trazado por la violencia de las relaciones incestuosas, donde todos resultan ser “hijastros de madres / todos padres de nietos” (2005: 73). En Ruiz, la casa es imaginada como un vertedero, donde “la miseria es carnicera per se” (2005: 22), y donde no sólo el sujeto de escritura, sino también el universo que implica a “todos” los de “su especie”, viven en un constante estado de hacinamiento, que no puede sino deshumanizar sus relaciones afectivas:

padre e hija a una cama  
nos asimos  
nos cansó el hacino [...]  
el herpes nos pegamos  
los hongos de las uñas  
las liendres  
garrapatas [...]  
*que no despierten los vecinos*  
que no despierte la cría  
nos cansó el hacino. (2005: 22)

Dada la genealogía incestuosa de la que descende, el hablante se imagina como un feto abortado: “ya no recuerdo / el nombre que iban a ponerme / antes que me rasgaran / de los pies a la cabeza” (2005: 62). A contrapelo de cualquier novela de formación, en *Cobijo*, el incesto representa un origen abyecto del que resulta imposible salir, debido al trauma que le conlleva al sujeto habitar una casa donde el sufrimiento y el castigo han sido sus afectos más recurrentes: “sufrí desde que tengo memoria / hasta sufrir de memoria” (2005: 51); “desde pequeño conocí el cinturón y su locura / [...] / sin saber por qué / nos castigaron / hasta cuando santos” (2005: 52). Así se explica que su entorno, en la tensión arraigo-desarraigo de la casa familiar, redunde en representaciones de “imágenes precarias”, donde “todos nacen muertos”, y donde “nadie es de nadie / nadie de nadie” (2005: 73).

Además del incesto y la violencia que articulan la escena familiar en *Cobijo*, otro aspecto que exagera la condición marginal del sujeto es su identificación y reconocimiento con la situación de discriminación



experimentada por los grupos de la diversidad sexual. Este niño hablante señala cómo su familia se constituye de “mis hermanos lesbianas / mis hermanas travestis” (2005: 47); todos ellos procedentes de la misma madre abusada, cuyo cuerpo es simbolizado como el de una piñata golpeada y apaleada:

mis hermanos fueron  
piedras  
Erinias  
heridas  
hernias  
hemorragias de mi madre [...]  
de las contracciones de su piñata  
salieron mis hermanitos de malva  
en negro rojo y gris  
sangrientos  
muertos  
antes de vivir. (2005: 53)

El poeta recurre a un lenguaje brutal, ocupado por imágenes de miembros ulcerados y de niños viscosos y ensangrentados, con los que habla acerca de la marginalización urbana, económica y política de los pobladores populares en el contexto posdictatorial chileno. Este sujeto nombra a sus hermanos no sólo como niños abortados, sino que también como detenidos desaparecidos. Él se pregunta: “dónde están? / dónde mis hermanos! / dónde están?” (2005: 44), haciendo coincidir su voz con la interrogación planteada desde los años setenta por las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos. Así, el hablante plantea el origen de su historia familiar en la violencia ejercida por la dictadura contra los pobladores, cuyas heridas, desde la Transición democrática hasta nuestros días, permanecen aún abiertas.

La serie de isotopías con que Felipe Ruiz elabora la degradación de su espacio familiar es una estrategia retórica, mediante la cual alegoriza el estado precultural al que ha devenido la clase popular chilena, dada la renuncia por parte del Estado de asegurar condiciones de bienestar equitativo para toda su población. Así, y tal como lo hiciese Silva, Ruiz también representa el Chile neoliberal desde el signo de la vivienda de emergencia, pero comparando ahora los subsidios habitacionales otorgados por los gobiernos democráticos con los que antes, durante la dictadura, fuesen centros de reclusión y tortura:

en Casas Chile de medio metro por dos  
como barracas de Villa Grimaldi  
como tomas de Peñalolén  
no quedo nada [...]  
restos del niño mío  
entre las uñas  
restos

de un rostro  
que se parecía al mío. (2005: 58)

Ruiz elabora la voz de una madre lamentándose por la pérdida de su hijos para simbolizar el dolor vivido por los sectores populares, primero en dictadura —al ser llevados a centros de detención como Villa Grimaldi—, y luego durante la Transición, al ser trasladados desde ocupaciones ilegales, como la “toma de Peñalolén”, a viviendas subsidiadas de “medio metro por dos”. En este contexto, el sujeto no puede sino exclamar, devastado: “cuánta destrucción en los nidos americanos / cuántas patrias arruinadas y marchitas” (2005: 55), pues para esta comunidad el retorno de la democracia, lejos de significar acceso a mejores condiciones de vida, ha redundado en la política institucional de hacerlos habitar nuevas formas de indignidad.

En su trama de hogares rotos y relaciones incestuosas, el niño hablante de *Cobijo* elabora el término de la utopía revolucionaria, que antaño nutriese la imaginación de los sectores populares hasta los años setenta.<sup>9</sup> La democracia ya no es un ideal que les ofrezca la posibilidad de reivindicarse como agentes históricos, situación que obliga al sujeto a enfrentarse a la demoledora verdad de que “nunca —escúchame bien hijo— nunca / las Erinias serán Euménides” (2005: 64). Con esta referencia a la obra de Esquilo, Ruiz actualiza el destino trágico de la clase popular chilena en el contexto de posdictadura; valga decir, la imposibilidad de que se haga justicia, de que sus familiares desaparecidos sean vengados y de que la utopía socialista se rearticule, a fin de garantizarle un porvenir satisfactorio y dichoso a toda la ciudadanía. En cambio, el destino insalvable de estos sectores es la precariedad política y familiar (pública y privada), que condena a sus habitantes a vivir en “tiestos de basura”, “orfelinatos” y “perreras” (2005: 63).

Sin embargo, así como Felipe Ruiz elabora la derrota, también reconoce una posibilidad, aunque exigua, de reivindicación, cuando el hablante le reclama a su madre el haberse dejado derrotar: “qué pobre leche / me has dado / mamá” (2005: 46), le increpa, mientras añade cómo el origen de su reclamo se halla en el abandono total de sus derechos fundamentales: “guagua que no llora no mama / perro que ladra no muerde // pero lloré y no mamé por eso ahora ladro y muerdo de rabia” (2005: 51). Por tanto, si bien Ruiz elabora la situación de precariedad y desmemoria en la que se hallan los pobladores, también reconoce en el acto de ladrar —o de hacer poesía— la posibilidad de recuperar esa memoria postergada. La voz poética señala que “ENTRE SÚPER CARRETERAS Y SEÑALÉTICAS / ENTRE CUBOS Y NÚMEROS /

<sup>9</sup> Para Magda Sepúlveda “la derrota de los pobladores” es un tópico recurrente en la poesía publicada tras el retorno de la democracia en Chile, presente “en poetas de la promoción de los 60, como José Ángel Cuevas; de los 70, como Raúl Zurita; o de los 90, como Christian Formoso que dan cuenta del fin de un ideal político que unía a pobladores y estudiantes en pos de un nuevo amanecer” (2013: 56).

CARTONEA LA POESÍA” (2005: 72), añadiendo, en plural, que “DECONSTRUIMOS LOS ANTIGUOS CANTONES DE MI PUEBLO / LA LENGUA COA Y MAPUÑOLA / DE FAMILIAS SUBDESARROLLADAS Y SUBARRENDATARIAS” (2005: 68; mayúsculas del original). De este modo, es en el lenguaje poético donde reside la posibilidad de hacer justicia, allí es donde se juega la memoria del pueblo, y también su futuro, de no ser convertidos todos en un desecho más de la ciudad neoliberal, que corrompe los afectos y pervierte el contrato social de justicia y equidad que el pueblo chileno todavía espera.

**“No soy yo quien escribe porque escribir es desaparecer”:  
Héctor Hernández**

A diferencia de Antonio Silva y de Felipe Ruiz, que verbalizan su crítica hacia el sistema neoliberal a partir de las relaciones familiares situadas en el hacinamiento de las viviendas marginales, en *[guión]* (2008) de Héctor Hernández (Santiago, 1979), esta crítica se concentra más bien en el rol alienante de los *massmedia*, en tanto tecnología del poder económico en el Chile actual. En este sentido, el título del poemario ya resulta decidor, toda vez que con él Hernández enuncia cómo su palabra es un guión, valga decir, un rol que está interpretando de forma permanente. El signo gráfico de los corchetes también es sugerente, al indicarnos que su palabra funciona como la enmienda de un discurso que no es propio, sino que pertenece al del modelo televisivo. Aquí el hablante dice: “yo en un momento fui Homónimo / ahora me llaman [h] / mi única seguridad son este par de corchetes cuadrados / siento que comienzo a enmudecer” (2008: 57). Los corchetes son cuadrados, lo enmarcan y contienen, le dan seguridad, pero, al mismo tiempo, lo hacen enmudecer; es decir, que operan como un televisor. Ellos son el signo de una palabra encuadrada y ensamblada por la comunicación de masas, de cuyas redes emerge, entonces, el sujeto como una ruina, como la fracción sobrante de los modelos discursivos transmitidos por las pantallas.

Hernández trabaja con versos y con prosa, no hace uso de signos de puntuación e introduce ruidos, rayones y signos matemáticos, que vuelven a veces ininteligible la lectura de su texto. La suya es una vorágine de escritura, una evacuación radical de significantes tachados de sentido, que le significan a su hablante desrealizarse como individuo: “las palabras son el cuerpo de lo que ha desaparecido” (2008: 51), dice en un momento, para agregar más tarde que: “No soy yo quien escribe porque escribir es desaparecer” (2008: 55). Para este poeta la palabra es un medio que ya no le sirve para nombrar los objetos del mundo, sino que sólo para nombrarse como sujeto de una realidad virtual; hecho que se explica, aquí, por el modelo de subjetivación televisiva que este ha aprendido desde la infancia: “El televisor es nuestra mascota preferida. Lo dejamos que recorra toda la casa e incluso que se suba a las camas” (2008: 83).

Al imaginar la máquina televisiva como una mascota, el hablante le otorga a su aproximación a las pantallas una dimensión afectiva que resulta delirante. Él ya no es capaz de reconocer la diferencia entre un ser animado y un aparato tecnológico. De modo que en esta confusión se juega el arte poética de Héctor Hernández, cuya escritura simulará el flujo virtual e incesante de puros significantes televisivos, posicionándose en el lugar fragmentado y alucinado con que Jameson caracteriza los productos culturales del capitalismo posmoderno.<sup>10</sup>

En *[guión]*, el sujeto de escritura elabora un habla alucinada que le significa desrealizar la diferencia entre estar dentro o fuera de la pantalla, en el momento en que hace coincidir su personalidad con el nombre de las divas que observa por televisión. La voz poética colectiva del texto señala que “Nos decían las Tres Marías / María Thalía / María Lynda / María Paulina Rubio / estamos en la noche / pudriéndonos de risa” (2008: 61), al tiempo que se inventa la siguiente autobiografía travestida:

A mi mamita le dijeron  
que hay que extirpar el cáncer de raíz  
y mataron a su hijo izquierdo  
yo me salvé porque era una estrella  
Yo no me llamo Walter González Soto  
aparezco en la noche como si fuera de televisión  
me conocen por María Thalía  
mi Síndrome es fatal. (2008: 62-3)

La identificación con divas pop como Thalía o Paulina Rubio constituye un recurso de significación, a través del cual este sujeto tacha su nombre propio y, con ello, también su propia historia, a la que desea expulsar fuera de sí. Por eso, en otro momento añade que “Yo no soy de esos que olvida cosas para recordar porque la casa de mi memoria la sostienen los testimonios de la alucinación” (2008: 103). En el vínculo memoria-alucinación, que pacta los cimientos de su casa, el hablante encuentra su posibilidad de habla como testimonio, así como en el delirio esquizo de las pantallas una alternativa para obliterar la violencia original que le ha dado vida; en este caso, el aborto forzado de su hermano “izquierdo”, cuyo sentido figurado leemos, en términos ideológicos, como una metáfora del fascismo dictatorial y de las prácticas de exterminio con que se buscó eliminar la “amenaza marxista” de nuestro país.

---

<sup>10</sup> De acuerdo con Jameson, “ahora la referencia y la realidad desaparecen del todo, e incluso el significado —lo significado— se pone en entredicho. Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos” (1996: 125).

Y así como Héctor Hernández elabora una escena familiar intervenida por las imágenes de la televisión mascota y la madre abortada, otro recurso que utiliza para figurar su ingreso en la esquizofrenia posmoderna es la imagen del padre incestuoso: “MI PADRE LLEGABA A DESPERTARME EN MITAD DE LA NOCHE // Hola / soy mami / ¿quieres que te lo meta todo?” (2008: 235). El incesto plantea aquí una regresión del sujeto hacia tiempos presimbólicos, cuando el Padre primordial aún no asumía el estatuto metafórico del derecho o la moral, y su violencia se ejercía de manera barbárica y despótica. Bajo estas coordenadas, el poeta imagina el flujo delirante de los massmedia como un tipo de abuso incestuoso, que le implica reconocerse como el cuerpo enfermo de un espectáculo trastornado: “Y yo les pregunto / acaso es muy divertido / ver cómo un travesti / con Síndrome de Dawn / se introduce una lima por el ano” (2008: 58). Para este sujeto, el incesto es la condición de una discapacidad cognitiva, que no le permite situarse como parte de un contrato familiar y cultural basado en la integridad y el bienestar de la comunidad. Al contrario, se trata de un régimen que promueve, más bien, la automutilación como condición a partir de la cual debe incorporarse al mundo.

De acuerdo con Slavoj Žižek, la repetición incesante de guerras, catástrofes y escenas fúnebres por televisión ha generado en la sociedad contemporánea un grado de insensibilidad frente al dolor, que él denomina como postraumática.<sup>11</sup> El dolor y la muerte se han convertido en espectáculos tan cotidianos, que ya no resulta posible para los individuos-televidentes percibir la manipulación y el daño que se les está ocasionando. Así, en su alucinación como una diva travesti, Hernández se posiciona en el lugar de un niño postraumático, al no ser capaz de advertir cómo su inserción dentro de la lógica televisiva y publicitaria lo está violentando:

ALGUIEN QUIERE LIMPIAR LA CASA  
ALGUIEN QUIERE LIMPIAR LA PATRIA  
ALGUIEN QUIERE LIMPIAR EL CORAZÓN [...]  
REPITE CONMIGO:

Creo en la limpieza porque  
Drive Matic Progress  
es insuperable contra las manchas [...]

DRIVE    MATIC    PROGRESS    EDICIÓN  
LIMITADA

EL DETERGENTE RACIONAL. (2008: 76)

Hernández recurre a los modelos discursivos del “Credo” católico y de la publicidad para nombrar, en esta intersección de textos culturales, el guión que

<sup>11</sup> Según Žižek, el “sujeto postraumático” constituye “una Cosa enigmática, impenetrable, totalmente ambigua, hasta el punto de que no se puede hacer otra cosa que oscilar entre atribuirle un sufrimiento inmenso o una bendita ignorancia” (2012: 311-2).

le corresponde actuar como sujeto contemporáneo, señalando de qué modo la publicidad ha intervenido su subjetividad, haciéndolo imitar los eslóganes de una manera religiosa, pero, al mismo tiempo, racional: al final de la estrofa subraya de qué manera el consumismo es un discurso racionalizado, que hace uso de un simulacro de lógica para persuadir al consumidor. Sin embargo, a pesar de que aquí el sujeto incorpora el signo amenazante, vinculado al discurso que observa por las pantallas, no reconoce cuál es la agencia de poder implicada. “Alguien” quiere limpiarlo a él y al espacio cultural, pero se trata de un poder que él sólo puede enunciar a través del lenguaje despolitizado de la publicidad. Esta retórica ocupa su voz, no puede distanciarse de ella y se convierte, finalmente, en su propio discurso.

La ficción familiar que produce la escritura de Héctor Hernández —el aborto materno, la violación paterna, la casa blanqueada— no sólo opera como una condición específica del sujeto representado, sino que también alegoriza las circunstancias sociales de toda una comunidad, cuya historia ha sido borrada, debido a la repetición de los guiones promovidos por la maquinaria televisiva. En *[guión]* el hablante se dice habitante de un continente llamado “la Manicomia”, en el que “los dioses se venden en cajitas felices de la muerte” (2008: 64), y donde los niños son “enfermos terminales en las calles muriendo por televisión” (2008: 60). Por ello, coincidimos con la lectura de Magda Sepúlveda, que propone que en este texto se metaforizan las catástrofes de toda una generación de escritores —aquella que nació en plena dictadura—, marcada “por los temores provocados por el fascismo” y “los miedos inculcados por la Transición, el pánico a ser diferente y evidenciar cualquier tipo de arrebato” (2013: 248). Estos temores, este miedo a ocupar una posición política en el Chile de posdictadura, son absorbidos por las pantallas de la televisión y el lenguaje publicitario, que hacen gozar a la población de su adelgazamiento político e ideológico.

### **“Desde entonces ya nunca más me sentiría solo”: Gustavo Barrera**

En consonancia con la subjetividad delirante de Héctor Hernández, en *Cuerpo perforado es una casa* Gustavo Barrera (Santiago, 1975) diseña la voz de un niño neoliberal, consumido esta vez, sobre todo, por la industria publicitaria transnacional. El sujeto que protagoniza este texto es un niño obsesionado con sus muñecas Barbies, cuya realidad sintética desea simular, para eludir el dolor que le significa formar parte de una escena familiar disfuncional. Por una parte, el hablante mantiene una relación ambivalente con su madre, a quien califica como una figura postiza: “Mi madre falsa es mi madre biológica // La llamo falsa por usar lentes oscuros / para ocultar los ojos enrojecidos / y por decir que las cosas estaban bien” (2011: 63). Por otra, elabora el vínculo con su padre bajo el signo del abandono: “Yo estaba enfermo y mi padre entró en la habitación / con un regalo / era un televisor en colores / El televisor

permanecería encendido / el tiempo que yo permaneciera despierto / Desde entonces ya nunca más me sentiría solo” (2011: 20).

El niño hablante de *Cuerpo perforado es una casa* aprende bien la lección ofrecida por su padre, cuando decide buscar en los productos publicitarios ofrecidos por la televisión una alternativa con la cual suturar la orfandad afectiva de su entorno familiar. Mediante el travestismo de su voz, este sujeto encuentra en su obsesión por las distintas identidades y los cuerpos-fenotipos de la muñeca Barbie un espejo necesario para la introyección de un yo cosificado por la fantasía de devenir-otro, devenir-mujer o devenir-muñeca (Castillo, 2015: 52). A diferencia de Pinocho, que quería ser un humano de carne y hueso, aquí la voz poética señala que “Yo hubiera pedido ser de plástico” (2011: 58), ostentando su deseo por renunciar al campo de la afectividad humana, de la que no ha obtenido más que vejación y desprecio. No obstante, la posibilidad de devenir-muñeca le permite desvanecer su dolor en la belleza impostada de sus múltiples (falsos) reflejos:

Minutos antes yo disfrutaba de mi imagen  
maquillada en un espejo enfrentado con otro  
repetidas infinitas veces      me preguntaba  
cuál de todos esos rostros  
semejantes y hermosos sería el verdadero. (2011: 9)

La voz infantil de Gustavo Barrera recurre a la fantasía travesti de un narciso fragmentado en la multiplicidad de facetas, que reconoce en la muñeca Barbie, y en cuyo delirio él encuentra su propia belleza, esto es, su insensibilidad plástica ante la situación de abandono y soledad en que se encuentra. Aquella proliferación de identidades (máscaras, imágenes) que le devuelve el espejo, al exhibirse maquillada, le permite desconocer su propia historia y habitar, por tanto, una realidad que, aunque resulta falsa, le garantiza un goce incapaz de hallar en las frías relaciones que se extienden y proyectan desde y hacia su familia.

Sin embargo, un problema relevante, que obstaculiza el ingreso pleno del sujeto dentro de su fantasía Barbie, es la inevitable diferencia étnica que distingue su cuerpo del de las muñecas: “Deseaba que Crystal Barbie tuviera el cabello negro // Sus ojos eran azules y sobre ellos había trazos lila / sus labios estaban pintados de fucsia y yo / no quería que ella y yo siguiéramos siendo tan distintos” (2011: 53). El hablante reconoce en los rasgos caucásicos de la Barbie norteamericana una distancia insalvable con respecto a su propio cuerpo moreno y mestizo, lo que motiva un efecto de repudio hacia sí mismo:

Tuve una sensación en el pecho  
me decía que esa ropa que llevaba puesta  
no me pertenecía

Que eran las vestimentas de un hombre

Sentí asco y las cambié  
pero el desagrado era el mismo

Mi cuerpo estaba distinto  
Me costaba respirar

Sentí tanto asco que no pude comer nada  
Por fortunano había nada que comer. (2011: 43)

El acto de travestismo busca borrar las diferencias que existen con el cuerpo de la muñeca, pero se trata de un esfuerzo que le resulta vano, dado que su simulacro siempre limita con su sexo masculino y con sus rasgos mestizos. Fuera de su fantasía Barbie, este sujeto experimenta un desarraigo que se manifiesta como asco y, también, como un cierre de sus funciones vitales: no puede respirar ni comer; su imagen ante el espejo le resulta traumática y por eso la impugna y expulsa de su vista violentamente. No puede representarse —y, por ende, reconocerse— como otra cosa que no sea una réplica exacta del modelo Barbie que ocupa su deseo y, por tanto, al desencontrarse con una imagen de sí que no se corresponde con ella (cuando Narciso ha sido traicionado por su propio mortal reflejo), se produce la crisis que el delirio le ofrece suturar.

De esta forma, en el juego travesti que la voz poética mantiene con sus muñecas se actúa la disgregación de la identidad de los sujetos, una vez que esta se asocia al valor de cambio de los productos de consumo. Además, otro efecto problematizado, son las formas de socialización transmitidas por la pulsión acumulativa que moviliza el deseo neoliberal. Lo que podemos apreciar en el relato del hablante sobre un episodio particular relativo a su fantasía Barbie. En éste, señala cómo en una ocasión tiñe el pelo de su muñeca para que lo tenga negro como él, pero el experimento fracasa y le arruina toda su cara. Por ello, organiza un funeral, al que acuden incluso las muñecas “de plástico liviano que eran parte de la servidumbre” (2011: 51). Sin embargo, luego de unos días de deliberación, comenta:

Decidí robar la cabeza de la Crystal Barbie de una vecina

Su madre era asistente social y había traído desde un hogar  
de menores a una huérfana para que fuera su sirvienta

La sirvienta estaba sola y me abrió la puerta entré  
dije que no creía que estuviera sola y que debía dejarme  
pasar y recorrer la casa para verificar que decía la verdad [...]

Crystal Barbie recuperó el vestido la estola y las joyas  
la explicación que quiso dar ella a los demás



era que había estado fuera  
para realizarse un procedimiento de cirugía estética. (2011: 57)

En la dinámica delirante de su juego con las muñecas, Barrera representa la investidura criminal asociada a la expansión del mercado neoliberal, expresada ahora en la dicotomía entre el amo y el siervo con que imagina su relación con la vecina. La escena de este sujeto, ocupando la propiedad ajena y desconociendo la dignidad del otro, le da actualidad a una de las características que emplaza el desarrollo económico actual, a saber, la “acumulación por desposesión”, con que David Harvey se refiere a la producción de la riqueza neoliberal.<sup>12</sup> Al recurrir al robo como un medio para recuperar a la Barbie muerta, lo que hace Barrera es dar cuenta de la introyección en el sujeto de la ética neoliberal y de sus prácticas de desposesión del capital.

A pesar de que el hablante reconoce la pobreza de la vecina, no genera un vínculo solidario con ella, sino que imagina esta situación como una oportunidad para estafar. Por ello, no deja de resultar sugerente que Barrera decida poner la práctica del robo en el habla de un sujeto infantil, pues allí se elabora un aprendizaje temprano del lenguaje neoliberal, producido en esa industria de juguetes transnacionales, que nos enseñan desde pequeños a convertirnos en consumidores consumados y, quizás también, en pequeños ladrones. Al decir de Néstor García Canclini, uno de los efectos producidos por la globalización de la economía ha sido la inserción de los sujetos dentro de “comunicaciones fluidas con los órdenes transnacionales de la información, la moda y el saber” (1995: 49), que erosionan, de esta manera, sus códigos ideológicos locales. Y esto es, precisamente, lo que problematiza *Cuerpo perforado es una casa*, al representar la relación obsesiva de su hablante infantil con las muñecas Barbies: la incapacidad del sujeto para identificarse con los miembros de su comunidad y establecer con ellos relaciones afectivas de intercambio y solidaridad; pues, para qué necesita uno hacerse amigo de sus vecinos, cuando el goce más pleno se halla en los juguetes importados y en reproducir los estereotipos modelados por la pantalla.

## A modo de conclusión

A contrapelo de la gran tradición poética chilena, acostumbrada a erigir figuras como la del poeta mago (Huidobro), el poeta vate (Neruda) o el poeta de los

<sup>12</sup> Para Harvey, la “acumulación por desposesión” se efectúa a través de prácticas como “la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzosa de poblaciones campesinas [...]; la conversión de formas diversas de derechos de propiedad (comunal, colectiva, estatal, etc.) en derecho exclusivos de propiedad privada [...]; la mercantilización de la fuerza de trabajo y la eliminación de modos de producción y de consumo alternativos (autóctonos); procesos coloniales, neocoloniales e imperiales de apropiación de activos (los recursos naturales entre ellos); y por último, la usura, el endeudamiento de la nación y, lo que es más devastador, el uso del sistema de crédito como un medio drástico de acumulación por desposesión.” (2007: 175).

lares (Teillier), en las escrituras poéticas del nuevo milenio el habla reside, más bien, en la subjetividad de niños abusados, delirantes o abortados; pobladores de un espacio doméstico reglado por la violencia permanente tanto de sus progenitores como de las condiciones materiales propias del entorno social donde habitan. De allí que las escrituras de Antonio Silva, Felipe Ruiz, Héctor Hernández y Gustavo Barrera sean hijas de un país en el que la justicia social ha sido subsumida por la ley del mercado. A través de la confección de familias horrorosas, los poetas simbolizan en ellas ese lugar de herida y de tensión que mantienen con el Chile de posdictadura, diseñando una subjetivación infantil donde la violencia intrafamiliar e institucional de Estado (políticas públicas) funcionan como correlato del proceso de malformación que significa, para estos sujetos, poblar una ciudad neoliberal, caracterizada por el consumismo, la privatización del derecho público y la atomización individualista de la comunidad.

Las diversas subjetividades infantiles que hemos examinado realizan una crítica indignada, antónima y rebelde, contra el proyecto de país neoliberal desde el cual se ha razonado el Chile de las últimas décadas. Silva y Ruiz destacan cómo esta precarización de la vida responde, especialmente, a las condiciones de segregación padecidas por los pobladores de viviendas sociales que radican en la periferia de la ciudad. Mientras que, por su parte, Hernández y Barrera representan, más bien, sujetos procedentes de la clase media, gobernados por los dispositivos de la imagen televisiva y por el consumismo a ultranza, cuya pedagogía anestesiante determina en ellos un absoluto rechazo por la afectividad humana y el vínculo comunitario. Así, desde distintos lugares enunciativos, estas escrituras “anómalas” polemizan con los discursos en torno al supuesto desarrollo que ha traído para nuestra comunidad su ingreso a la economía global de mercado. Mediante la creación de niños heridos y anémicos, estos poetas proyectan en sus escrituras el devenir de una ciudadanía carente de derechos sociales, que puedan garantizarles bienestar, justicia y dignidad. Ellos son los hijos de ese capitalismo salvaje que arraigó en Chile durante los gobiernos de la Concertación, y que sigue nutriéndose a sus anchas, mediante una onda expansiva que no ha dejado de minar la ética del “cada quien se rasca con sus propias uñas”.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARANGO-KEETH, Fanny (2003), “La construcción figurativa de la matria y del sujeto español en España, aparta de mí este cáliz de César Vallejo”, en Herrera, Enrique y Morcano, Cecilia (eds.), *Encuentros de viejos y nuevos*

- mundos. La literatura hispánica vista en el 2002*. Lima: Asociación de Estudios Culturales Hispánicos.
- BARRERA, Gustavo (2011), *Cuerpo perforado es una casa*. Santiago: La Calabaza del Diablo.
- BRITO, Eugenia (2014), *Ficciones del muro: Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis (2007), *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio.
- CASTILLO, Alejandra (2015), *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: Grijalbo.
- HARVEY, David (2007), *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- HERNÁNDEZ, Héctor (2008), *[guión]*. Santiago: Lom.
- JAMESON, Fredric (1996), *Teorías de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- MIGNOLO, Walter (2007), *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- MONCADA, Felipe (2006), *Territorios invisibles. Imaginarios de la poesía en provincia*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas.
- MOULIAN, Tomás (1997), *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Arcis/Lom.
- QUIJANO, Aníbal (2000), “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Lander, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires, CLACSO.
- RUIZ, Felipe (2005), *Cobijo*. Santiago: Lom.
- SALAZAR, Gabriel (2012), *Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago, Uqbar.
- SEPÚLVEDA, Magda (2013), *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio.
- SILVA, Antonio (2000), *Analfabeta*. Santiago: Cuarto Propio.
- \_\_\_\_ (2007), *Matria*. Santiago: Cuarto Propio.
- TEILLIER, Jorge (1965), “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, *Boletín de la Universidad de Chile*, n.º 56, pp. 48-62.
- ŽIŽEK, Slavoj (2012), *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.